

O ERRO TRÁGICO DE CATHY EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

Daise Lílian Fonseca Dias (UFCG)

Desde Aristóteles a discussão sobre o trágico na literatura tem passado por diversos processos de análise, e é notório não apenas entre tragediógrafos e teorizadores do trágico, mas entre teóricos ao longo da história da crítica literária ocidental, o recorrente interesse e conseqüente retorno às origens da discussão sistemática sobre esse tema, à *Poética*. Percebe-se que há uma busca teórica e filosófica constante por elementos que permitam uma compreensão mais apurada de um assunto tão significativamente ligado aos conflitos do homem, do indivíduo, do ser, do sujeito na dialética relação deste com o universo, com o outro, mas, sobretudo consigo mesmo.

A noção de trágico transcende a qualquer noção de forma, é um conceito que não se limitou à tragédia enquanto gênero literário - Aristóteles cita, em sua obra clássica, elementos das epopéias homéricas como exemplificação de aspectos que revestem uma obra de tragicidade - está presente também no romance, e é inclusive anterior a representação literária. LUNA (2002, p. 202) discorre sobre o fato de que “é somente quando a poesia se faz teatro nas arenas gregas que a essência do trágico se corporifica a ponto de ser percebida como ‘ação,’” a alma da tragédia para Aristóteles. A idéia de trágico enquanto condição humana é anterior à tragédia, e não é gratuito que essa palavra e os seus desdobramentos tenham se popularizado ao longo dos séculos como sinônimo de sofrimento, dor, acontecimento de caráter terrível e até imerecido, morte, ou algo que resista à razão que relacionados às experiências da vida recebem a qualificação de tragédia. Nessas considerações não se pode esquecer das especificidades que envolvem as noções de Tragédia enquanto gênero literário, e do trágico enquanto princípio filosófico, sendo a Tragédia objeto de constantes estudos para os teóricos de literatura, enquanto o trágico, motivo de investigação para os filósofos, pelo menos no pensamento ocidental.

Foi Schelling quem iniciou a história da teoria do trágico segundo Szondi (2004); ao analisar em relação à Tragédia grega, ele se debruça sobre a idéia de contradição como um elemento fundamental do trágico. Essa contradição, para ele, era o fato de “um mortal, ser destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e, no entanto, terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino” (apud SZONDI, 2004, p. 59). Ele enxerga o trágico como um conflito entre liberdade e necessidade, onde as duas coisas acabam se tornando vencedoras e vencidas, portanto, a tragédia seria em honra à liberdade do homem por lutar contra um poder superior que seria o do destino. Reforçando essa idéia de conflito, Schopenhauer definiu o trágico como “o antagonismo da vontade consigo mesma” (apud SZONDI, 2004, p. 52). Ele interpreta o trágico como a autodestruição e autonegação dessa vontade que se voltaria contra si mesma. Já para Kierkegaard “o trágico é a contradição sofredora...A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída” (apud SZONDI, 2004, p. 59). Essa contradição resulta em uma luta trágica entre duas potências, duas forças antagônicas que colidem em um conflito sem solução. Uma alternativa recorrente na literatura para tal situação é a dissolução física do herói, do personagem vítima desse confronto, sobretudo porque segundo Luna (2005, p. 19), a morte “alia os dois traços essenciais à tragicidade: sofrimento e resistência à razão.” Pontos centrais da tragédia, de modo que se pode observar que uma possibilidade de interpretação para o “efeito trágico” na

tragédia seria a de um misto de ltuosidade, dor, perda, sofrimento, incompreensão, de algum acontecimento nefasto e imerecido que desafie a razão.

Em se tratando de conflito e de ações na tragédia, ressoam as convenções de Aristóteles em relação aos protagonistas. Para ele, deveriam ser nobres tanto no sentido de classe social quanto no sentido elevado acima do homem comum, dignificado; convenientes, ou seja, deveria haver adequação dos personagens ao tipo que eles representavam; semelhantes no sentido de verossimilhança; coerentes, em relação a agirem de modo crível. Ao longo da história, essas noções sofreram mutações, por exemplo, com Lessing no século XVII e suas observações sobre a necessidade de incluir o homem comum como protagonista e herói trágico. Isso levou ao que se chamou de morte da tragédia e ao nascimento do drama burguês, social, romântico.

A tragédia grega apresentava o trágico na sua relação com problemas que afetavam a ordem humana e a social, onde o pessoal se revestia de um caráter político. Dois aspectos fundamentais em relação à ação do personagem da tragédia estão relacionados à noção de *ethos* e *dianóia* que constituem a ação desenvolvida pelo personagem. O primeiro seria ‘um conjunto de faculdades, paixões e hábitos’ (BOAL, 1973, p. 49), o que reforçaria a noção de implicações morais de suas ações; e o último, a justificação dessas ações, isto é, o discurso, o pensamento que determina as ações. No *ethos* do herói trágico, as tendências, paixões e hábitos devem ser bons, menos um, e justamente esse o levaria a cometer um erro fatal; o resultado desse “erro trágico” lhe custaria a boa fortuna.

Aristóteles afirma sobre a tragédia que o herói

é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum *erro* figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade...Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum *erro de herói*... (ARISTÓTELES, 1985, p. 32; grifo meu)

Aqui esse erro de que fala Aristóteles, a *hamartia*, de acordo com a interpretação da tradição relatada por Luna (2005, p. 262) “é um erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *harmatia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual.” A discussão sobre se a *hamartia* seria um erro intelectual ou uma falha moral permanece, mas mesmo com um exemplo de exceção como o de Medeia, esse erro está comumente associado à ignorância sobre os desdobramentos totais dos fatos resultantes de tal ação - de que tal decisão tomada levaria o herói ao seu destino trágico, por exemplo - o que reforçaria a tragicidade da sua ação. A ignorância de determinadas circunstâncias levaria o agente ao erro trágico, como em *Édipo Rei*, mas em outros, um feito terrível que seria levado a cabo por ignorância é impedido no último momento pelo reconhecimento de um filho que seria morto pelo pai, como o caso de Mérope e seu filho. De qualquer modo, esse erro intelectual, de cálculo e involuntário é um ato reprovável, e mesmo quando cometido por ignorância é prejudicial para o herói e para os que com ele estão envolvidos.

O “erro trágico” do herói, seja de natureza intelectual ou moral, conforme a controvérsia é responsável pela sua derrocada. No caso de Édipo, na tentativa de fazer justiça, e por sua inflexibilidade em não voltar atrás em sua decisão quanto a isso, ele toma conhecimento que o assassino que procura é ele mesmo. Sua inflexibilidade na

tentativa de fazer justiça é justamente o que o levará a ruína. Aristóteles chama a alteração nos destino do personagem de *peripetéia* ou “peripécia,” o erro do herói o leva da felicidade à destruição na tragédia. A “peripécia” é um ponto fundamental para o enredo de uma tragédia ideal, sobretudo se vier acompanhada da *anagnorisis*, ou seja, do reconhecimento do erro como tal, o herói reconhece o próprio erro, e confessa-o. A *hamartia* desencadeia a “peripécia” e tem, portanto, uma função estrutural. A recomendação de Aristóteles é que a tragédia termine em “catástrofe,” mesmo que isso não signifique a destruição física do personagem, ou seja, na morte.

Luna (2005, p. 169) adverte que para se compreender a “irrupção do trágico na arte dramática,” e suas causas, deve-se observar que no período áureo da tragédia, o século V a.C., época posterior aos típicos cultos ancestrais a Dionísio, havia um conflito significativo “entre o pensamento mítico e o pensamento racional,” que seria decisivo para o surgimento do “espírito trágico.” Surge então a possibilidade de que há participação humana e social nas desventuras do homem, portanto erro e culpa passam a ser vistos como conscientes, não apenas induzidos pelos deuses. Esses erros nada mais são do que a tentativa do homem de compreender e questionar a ordem atual em mutação; o efeito trágico derivaria dessa posição do homem de incompreensão e incertezas diante da vida. Luna (2005, p. 278) sugere que, “o erro é o elemento que mais nitidamente denuncia a participação humana nos destinos trágicos...No contexto grego, o erro involuntário é o emblema por excelência do impasse entre o mito e o *logos*,” isto é, entre a imposição social e o desejo racional. A relação de causa e efeito conduziria ao trágico; o trágico assim seria racionalmente explicável, uma ação consciente do homem que o leva à ruína, e o agente do erro não seria exatamente um culpado, pois a falta de uma ordem compreensível em seu universo que se torna inexplicável, o levaria a – sem perceber – “articular” a própria catástrofe.

No contexto medieval, os autores não compreendiam a idéia de erro trágico dos gregos como involuntário e de natureza intelectual, pois seu olhar estava sombreado pelo cristianismo e sua percepção os levava a analisá-lo como falha moral que levava a culpa, e não como algo resultante também de uma fatalidade. A responsabilidade se volta agora para o homem que, distante dos desígnios de Deus, atrairia o trágico sobre si como castigo pela sua natureza pecaminosa que o levava cegamente às paixões. Isso afastava as possibilidades de fatalidade e acaso comuns à tragédia grega, equacionando a noção de crime a de castigo. Nessa época, o pecado era visto como o que conduzia o homem ao seu erro e conseqüente desenrolar trágicos, e suas atitudes eram avaliadas

à luz da doutrina da Fortuna, como o agente que serve a Providência. Mas por trás desses pecados particulares havia um pecado mais geral: o de crer na Fortuna, no sentido de procurar o sucesso mundano. A arrogância do mundo envolvia todos os outros vícios, e a solução era não crer no mundo, mas procurar a Deus (WILLIAMS, 2002, p. 43).

Não se pode esquecer que em grande parte da Idade Média, a *Poética* de Aristóteles havia sido perdida e as encenações desencorajadas por questões religiosas; teatros inclusive foram destruídos em diversos países da Europa.

A tragédia vai reaparecer na Renascença, que se caracterizou pelo “renascimento” do interesse pela literatura clássica greco-latina, e redescoberta da *Poética*. Nesse período a modernidade já percebe o homem como “um sujeito ‘racional,’ ‘voluntarioso,’ ‘livre’ e ‘consciente’” conforme discute Luna (2002, p. 203). A noção moderna sobre ação já se caracteriza de modo diferente, e conseqüentemente, a maneira de processar a noção de

efeito trágico. Aqui a vontade do sujeito é o que determina a ação que o levará a sua própria tragédia; a ação dramática.

As regras para a tragédia no período Neoclássico ainda defendiam que os temas trágicos deveriam ser históricos, relacionados às questões importantes do Estado, e os personagens serem integrantes da nobreza; também ocorreu uma crescente secularização da tragédia também. O que se alterava gradativamente era o fato de que a tragédia estava sendo impulsionada mais pelo comportamento do que por questões ligadas a classes sociais ou erro metafísico. O erro agora estava sendo observado mais em relação à ação do que propriamente a posição social de quem a levava a efeito. Williams (2002, p. 47) afirma que

O que encontramos nas novas ênfases é uma interpretação cada vez mais isolada do caráter do herói: o erro é moral, uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade.

A tragédia pós-feudal ainda se mantém preza à tradição aristotélica, mas vai se modificando e tomando distância da sua herança formal, e novos conteúdos vão surgindo na Era Elizabetana e Jaiminiana. Shakespeare seria o grande herdeiro dos gregos como defende Williams (2002, p. 50), enquanto que “o verdadeiro herdeiro de Shakespeare seria a nova tragédia nacional e burguesa.” Para ele, a tragédia elisabetana tinha seu caráter determinado pelos imbricamentos de pontos de uma ordem herdada “e elementos de um novo humanismo.” A questão é que o drama elisabetano apesar de manter uma consciência cristã, é de caráter secular, mesmo quando um viés religioso o reveste, como em *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe.

Na concepção de tragédia secular do século XVIII, a idéia de sofrimento estava atrelada a um erro de natureza moral porque acreditava-se que a natureza humana era estática e pelos códigos morais e sociais que embora particulares, eram tomados como absolutos. Daí a tragédia passou a retratar o sofrimento como resultante de um erro, enquanto que a felicidade era obtida através da virtude; isso seria uma espécie de releitura dessa questão à luz do pensamento medieval, onde “o impulso moral da tragédia é então a compreensão desse tipo de consequência lógica” (WILLIAMS, 2002, p. 53). Era uma concepção estática de moralidade que revelava os dogmas do pensamento cristão e humanista responsáveis por regular aquela sociedade burguesa cada vez mais em desenvolvimento. Em virtude disso, “a resposta ao sofrimento, nessa tradição, é inevitavelmente a redenção, e a resposta ao mal vem como arrependimento e virtude” (WILLIAMS, 2002, p. 53).

Até chegar à concepção de tragédia do Romantismo foram muitas as mudanças na concepção da ação trágica que contribuíram para a busca por valores liberais e uma necessidade de reformar a sociedade civil, sobretudo porque uma das características desse Movimento foi buscar o desenvolvimento do indivíduo através de valores liberais, embora posteriormente o seu foco foi-se alterando do individualismo para o subjetivismo, o que resultou em uma

nova e absoluta imagem do homem...é na literatura romântica que o homem é visto, pela primeira vez, como fazendo-se a si mesmo...o mundo social existente é visto como tão hostil àquilo que é mais profundamente humano, que mesmo o que começa como crítica social tende a escorregar para o niilismo” (WILLIAMS, 2002, p. 100).

O homem romântico sentia uma profunda necessidade de mudança, de revolução; a sociedade era vista como o inimigo que impedia a libertação humana, em virtude disso, a liberdade do homem só poderia chegar a sua plenitude com a sua rejeição ou fuga da sociedade. A alternativa seria se voltar para a natureza e para atividades associadas ou anti-sociais; e o niilismo destacou “o irracional como mais poderoso do que o homem social,” conforme Williams (2002, p. 102) destaca, pois o sonho de libertação do homem passou a ser um “pesadelo de um instinto destruidor inextirpável e do desejo de morte.”

Nessa época, é a vontade independente do homem a grande característica da ação dramática resultante de uma fixação em um objetivo e suas ações na tentativa de atingi-lo e realizar seu desejo. Dessa forma, são os próprios heróis dramáticos que projetam seu futuro; suas vontades conscientes os levariam à ação dramática que culminaria muitas vezes em desgraça, uma vez que teriam que enfrentar obstáculos contrários a obtenção do que é desejado. Portanto, “obstáculos insuperáveis engendrariam uma tragédia, obstáculos sociais determinariam o drama romântico ou o drama social” (LUNA, 2002, p. 207).

A sociedade ocidental já bem antes da era romântica havia chegado a um ponto crucial no seu desenvolvimento, resultado de uma marcha que a levou para um rumo profundamente diferente daquele contexto grego onde se pensou e pôs em prática a tragédia. O advento da burguesia na sociedade pós-feudal foi algo tão revolucionário que alterou definitivamente os rumos também da literatura, e a principal característica foi o surgimento de um novo gênero literário segundo Lukács (2000), o romance, mais apropriado à própria burguesia, e às novas configurações da sociedade, por ser mais flexível em relação às convenções aristotélicas. Bakhtin (1988) discorda e defende que *Satiricon* de Petronio já é romance

No seu livro clássico *A teoria do romance*, escrito em 1917, Lukács analisa o processo de evolução da epopéia grega que culminou com sua transformação em romance; ele defende que a épica e o drama são responsáveis pelos elementos dos quais surgem os demais gêneros. O universo da epopéia representa para ele a infância da humanidade, mas no mundo clássico, o homem não estava em busca de respostas, nem tampouco conhecia o caos, pois Homero já havia encontrado as respostas antes “que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta... como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2000, p. 27). O homem grego conhecia apenas as soluções em seu mundo homogêneo, no qual o homem não se encontra solitário como exclusivo portador de substancialidade; é “um mundo perfeito e acabado” (p. 31). Mas, a tragédia amadureceu essa pergunta e a respondeu, de modo que “tomou-se consciência de que a vida como ela é...perdera a imanência da essência” (p. 32).

Quando a noção de imanência da vida não resiste às novas concepções, a tragédia sobrevive, ao passo que a epopéia deu lugar a ao romance. Para Lukács, “a grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade” (2000, p. 44). O universo do drama embora significando todo o mundo da vida, é limitado pela forma ao imprimir restrições ao conteúdo, ao contrário da epopéia e do romance que não possuem limites.

Dados histórico-filosóficos são fundamentais para a configuração da epopéia e do romance, pois, “o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). A grande característica do “herói problemático” romanesco, conforme Lukács, é que ele estava sempre em busca de algo em um mundo que se configura como uma

prisão, onde ele é um indivíduo, ao contrário da epopéia, onde o destino em questão era sempre o da comunidade, e não o do homem em si. No romance, o indivíduo, o homem comum – para o qual não havia espaço para o desenvolvimento dos seus conflitos nos gêneros clássicos – está tateando rumo a um objetivo em um mundo fragmentado.

A princípio o romance foi considerado uma semi-arte e não obteve o devido reconhecimento; era visto com desdém e como inferior por não estar contemplado na *Poética*, por ser considerado um gênero burguês. Devido ao seu caráter biográfico, se debruçava sobre a “vida do indivíduo problemático” peregrinando em busca de si mesmo, de autoconhecimento, em um mundo abandonado pelos deuses. O herói não consegue interagir com a realidade, “pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 38). O herói, ou anti-herói, se decepciona com a vida, e isso o leva não apenas a uma solidão dramática, mas psicológica. Por isso, Lukács afirma que o romance é a epopéia moderna; ele representa uma época em que a totalidade da vida não é mais dada ao homem de forma clara, daí “a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (p. 55). O herói romanesco surge de um descompasso com o mundo exterior, onde há uma distância profunda entre a realidade do ser e ideal do dever-ser que o leva a auto-aniquilação fruto da desarmonia entre “interioridade e o seu substrato de ação” (p. 80). É esse herói romanesco, problemático e em descompasso com o mundo exterior, levado ao erro involuntário – que por muitas vezes o destrói – pelos ditames do mundo exterior hostil aos seus ideais e a busca pelo sentido da vida que compõe o universo do único romance de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes* (1847).

O morro dos ventos uivantes, escrito sob a influência do Romantismo inglês, é ainda hoje – como todo clássico – uma obra que permanece cada vez mais atual. Sua autora, Emily Brontë, apresenta os protagonistas Catherine (de agora em diante Cathy, em oposição a sua filha, também chamada Catherine) e Heathcliff como vítimas de conflitos e contradições resultantes de um fosso que separa o ideal da realidade, e os impede de vivê-lo na sua vida concreta. A busca é atormentada pela necessidade não realizada de promover uma ruptura, uma transgressão que os leva a desdobramentos trágicos. Brontë aproveita a realidade social inglesa e imperialista e revela a sua consciência crítica em relação aos fatores sociais que influenciam definitivamente as ações do homem da época, e que refletem nos seus personagens em seu profundo desconforto com a sua posição frente aos ditames sociais, e aos limites de sua própria capacidade para transgredí-los.

O relacionamento dos dois personagens principais “termina” de modo trágico, com a morte de Cathy, que se reveste de significação a partir da ação como um todo. O relacionamento deles – o encontro colonial entre uma inglesa na Inglaterra e o homem oriundo da colônia, pertencente a uma raça considerada inferior pelo europeu – se reveste de um profundo antagonismo em termos sociais. A sociedade estava irremediavelmente ao redor da experiência de ambos.

Heathcliff ainda garoto é encontrado pelo Sr. Earnshaw – pai de Cathy e Hindley – nas ruas de Liverpool, Inglaterra, e trazido para viver como um dos filhos na propriedade da família, Wuthering Heights (o morro dos ventos uivantes). Ser cigano, estrangeiro, não falar inglês, e ter pele escura, desde o primeiro momento no seio da família inglesa são fatores responsáveis pela demarcação por parte dos personagens do espaço, da condição e do papel do garoto. Tratado com benevolência pelo patriarca durante os poucos anos em que viveu após achá-lo, e companheiro inseparável de Cathy, Heathcliff é odiado e discriminado pela matriarca, por Hindley, pelo criado Joseph, e aparentemente pela narradora, a criada da família, Nelly Dean. O outro

narrador é o Sr. Lockwood, um inquilino do Heathcliff já adulto; o romance inicia-se *in medias res*.

Após uma infância bucólica, idílica, de total harmonia com a natureza e com o outro - apesar do sofrimento imposto a Heathcliff por Hindley após a morte do Sr. Earnshaw, privando-o inclusive de acesso aos estudos e à educação religiosa – aparentemente havia uma ilha de felicidade e amor não tão bem compreendida por eles que cercava Cathy e Heathcliff, e os protegia das tristezas do dia-a-dia. Mas, a chegada à adolescência, e um contato mais profundo com o mundo exterior ao do ambiente familiar, rompeu a redoma que mantinha os dois personagens em um estado de comunhão e identificação profundas. Até então, a recusa em aceitar a postura do irmão tanto no tratamento dado a Heathcliff quanto na tentativa de imprimir uma educação até certo ponto rígida no que diz respeito às questões religiosas, pelo menos nos primeiros anos após a morte do Sr. Earnshaw, levaram naturalmente Cathy e Heathcliff a se unir contra a tirania de Hindley, cujo medo dele que não fica claro se é consciente e ou não de perder espaço, prestígio e a herança devido a crescente afeição que o pai sentia pelo garoto estrangeiro sempre marcaram seu relacionamento com o estrangeiro que representava uma ameaça a manutenção da supremacia, no caso inglesa e branca representada pelo próprio jovem Earnshaw.

Uma inocente invasão da propriedade vizinha para caçar da pompa e afetação dos vizinhos ricos, alteraria consideravelmente os destinos dos protagonistas. Na saída da propriedade, Cathy é atacada por um dos cães dos Lintons, e passa dois meses se recuperando dos ferimentos na luxuosa propriedade deles, Thrushcross Grange. O processo de “aculturação” - aos rigores sociais impostos a uma jovem impõem uma transformação radical em Cathy. A cultura dominante, branca e aristocrata dos Lintons, seus modos, vestes, e conversas refinadas, a seduzem e a fazem enxergar Heathcliff não com os olhos de um ser humano qualquer como antes, mas com os olhos de uma inglesa branca e candidata a requintada, que renega seu antigo comportamento agora considerado inapropriado para a “dama” que deseja tornar-se. Aqui tem início o conflito central do romance, e as implicações desse novo círculo de amizades de Cathy, modifica profundamente o destino de boa parte dos personagens e os levaria à destruição tanto emocional quanto física.

Dividida entre o amor sólido e degradante por Heathcliff, e a “aparente ilusão juvenil” por uma união promissora com um jovem elegante, rico, belo e de prestígio, Cathy trai a si mesma, e comete o erro trágico de casar-se com Edgar Linton. Em sua famosa confissão à criada Nelly Dean sobre as razões que a levaram a fatídica decisão, Cathy deixa escapar em seu discurso que a fina camada de imaturidade que parece revestir sua decisão na realidade é um mascaramento para o profundo sofrimento gerador do conflito interior pelo qual vem passando desde que chegou a um certo nível de maturidade em tão pouco tempo:

Minhas grandes infelicidades neste mundo têm sido as infelicidades de Heathcliff. Aguardei-as e senti-as todas desde sua origem. É ele a minha grande razão de viver. Se tudo percesse, mas ele ficasse, eu continuaria a existir. E, se tudo permanecesse e ele fosse aniquilado, o mundo inteiro se tornaria para mim uma coisa totalmente estranha. Eu não seria mais parte desse mundo. Meu amor por Linton é como a folhagem dos bosques: o tempo o transformará...Meu amor por Heathcliff assemelha-se aos rochedos imotos que jazem por baixo do sole: fonte de alegria pouco aparente mas necessária. Nelly, *eu sou Heathcliff*’ (*O morro dos ventos uivantes*, 1971, p. 82-3)

O morro dos ventos uivantes foi concebido em moldes bastante aristotélicos, um exemplo disso é que o erro de Cathy, um típico exemplo de *hamartia* - por seu caráter estrutural - vem acompanhado de *peripetéia*. A decisão de casar-se com Edgar por interesse financeiro tanto em relação ao seu próprio futuro quanto ao de Heathcliff – ela achava que casando-se com Edgar poderia manter o amado caso Hindley o expulsasse de casa - não deixa de ser um sinal de preconceito contra Heathcliff. Contudo, essa atitude que na realidade foi um erro de cálculo e que revela também seu egoísmo em termos de ascensão social como fica claro no romance quando ela declara que casando-se com Edgar seria a mulher mais rica da região, dá início a sua derrocada marcada pela infelicidade e aprisionamento em uma estrutura social e matrimonial com a qual ela havia passado a sonhar e a desejar para fugir da degradação com Heathcliff, mas isso a separaria definitivamente dele enquanto seu verdadeiro ideal. Este, por sua vez, tem também seu destino alterado definitivamente, pois, foge e ao retornar rico e com bons modos à inglesa, rompe com sua antiga postura de subserviência, e torna-se o opressor dos que o haviam oprimido. Cathy não imaginava que seu plano de salvação resultaria, na realidade, na sua destruição emocional física e dos que a cercavam.

Cathy já tem uma compreensão da vida, de si e do peso da pressão social que atingem uma jovem com a chegada a vida adulta. Mesmo tendo o privilégio de escolher com quem deverá se unir, está irremediavelmente presa pelos desafios da razão à emoção diante da perspectiva futura em um universo onde o pessoal é político, é social. Sua condição de mulher limita sua capacidade de ir de encontro ao que a limita na sua sociedade. Como suas ações chegam ao leitor pelo olhar e voz da narradora – sua babá e confidente – o que se sabe é o que esta exterioriza nos seus discursos, portanto não há registro sobre os pensamentos de Cathy nem sobre seus posicionamentos mais secretos em relação à vida, exceto nas breves considerações em seu diário. Ela não exterioriza posições de revolta sobre as limitações de seu sexo, nem anti-imperialista, por exemplo, mas exprime um profundo desconforto por não poder agir livremente como realmente gostaria, por não poder ser quem realmente é – nem ao menos sair a procura dessa descoberta.

Na realidade o conflito de Cathy tem início com seu contato com o cigano Heathcliff. A total identificação de ambos em termos de rebeldia, de propensão à contestação da ordem, de retorno e identificação com os aspectos primitivos do eu e da natureza como fuga e isolamento do desprazer causado por determinados e inevitáveis encontros sociais (familiares ou não) precisa ser rompida para que os aspectos reguladores da civilização possam “domá-la” nessa nova fase da vida. Parte de uma tradição cultural tão distinta, ela havia curiosamente encontrado em seu inseparável companheiro um igual, sobretudo porque enquanto ela representa os rigores de uma civilização controladora, seu par invade seu universo previsível como um ser livre das convenções e limitações de sua sociedade. É essa liberdade total que Heathcliff representa com a qual Cathy fatalmente se identifica, pois não há espaço para tanta liberdade em seu mundo inglês. Ela se identifica inconscientemente com o oprimido, degradado e aprisionado socialmente porque é exatamente essa sua condição enquanto mulher. A tragédia de Cathy é que ironicamente ao não violar os códigos sociais unindo-se a Heathcliff ela atrai para ambos a destruição e a morte em vida; é o código social o que determina o destino irremediável de ambos.

Presa pela limitação do seu sexo, a atitude de Cathy é acionada também pela sua ausência de coragem de pagar o preço alto de revoltar-se contra a sociedade, quando se deixa intimidar pelo possível julgamento que as pessoas fariam sobre a perspectiva de ambos ficarem juntos. Por outro lado, a união com Heathcliff poderia representar até a morte – buscando uma informação extra texto, a força era o destino para quem casasse

com cigano na Inglaterra do século XVIII. A sua verdadeira tragédia se origina da sua submissão à moral maior. Até esse ponto da narrativa, em nenhum momento ela ou ele falam sobre seus sentimentos para com o outro, muito menos sobre a possibilidade de inaugurar uma nova ordem de moralidade.

Abalado pela decisão de Cathy, Heathcliff parte para um destino que nunca é revelado, apenas especulado. A narradora sugere não de modo gratuito que ele lutou em alguma guerra – nesse período várias forças desafiavam o Imperialismo inglês – pois sua antiga postura até certo ponto de subserviência dá lugar a uma altivez própria de um soldado. Ele volta após dois anos de silêncio, e agora se veste, e de certo modo, age e vive como um cavalheiro, uma vez que voltou como um homem rico e amadurecido, em muito pouco lembrando o garoto embrutecido pela degradação que lhe fora imposta. Um princípio de destruição inclusive mental de Cathy – após o sumiço de Heathcliff – ocorre como resultado da sua ação de seguir o código social e se preocupar também com a derrocada financeira que uma união com Heathcliff representaria. Com seu retorno, ambos agora mais experientes e maduros tanto emocionalmente quanto fisicamente, o reencontro com Cathy tem o efeito de fogo perto de pólvora, como diz a narradora. Cathy engravida – e isso é um ato de considerável valor significativo – logo após a chegada de Heathcliff, mas o casamento estável que mantinha entra em colapso. O desejo impossível de recuperar o passado é reanimado, liberando energias que a destroem. A sua rejeição de Edgar é parte do seu antigo instinto reacendido por Heathcliff; o despertar mais amplo da vida em Cathy depois do retorno do amado é algo irreversível. Apesar da paixão de ambos não ser explorada em termos físicos, percebe-se que ela está lá, e como foi despertada, mas nunca satisfeita, aquela energia volta-se sobre si mesma e causa a destruição de Cathy e dos que a cercam.

Após conflitos entre Edgar e Heathcliff que quase a levam a perder a razão, ambos tem o último encontro e a sós em um trecho que lembra uma cena de teatro. Nessa época Heathcliff já mantinha um casamento por interesse com Isabella a irmã de Edgar para ferir a ele, por representar tudo que sempre a separou de sua amada; para ferir a própria Isabella, por representar definitivamente sua separação de Cathy; e a própria Cathy que traiu o amor de ambos. A cena tem início com os únicos beijos de amor trocados pelo casal. Somente nesse instante pré-separação definitiva – ambos sabiam que Cathy estava à morte após seu marido pedi-la para escolher entre Heathcliff e ele – ambos puderam confessar a dimensão de seu amor; apenas no momento em que não poderiam vivê-lo, admitiram que pertenciam irremediavelmente um ao outro. Poucos dias depois Cathy morre ao dar a luz.

A tragédia de Cathy é que ela deixa um homem “inadequado” por outro: Heathcliff seria inadequado para sua sociedade, Edgar o seria para o seu próprio ser. A inadequação em relação a Heathcliff é de ordem social e moral – por ser cigano, e mesmo havendo extirpado qualquer manifestação da sua cultura original, ele era considerado imoral pelo paganismo e sensualidade comumente associados a sua raça. A sua inadequação relaciona-se ao fato de despertar em Cathy a liberdade que seus instintos primitivos buscavam e encontravam nele; essa mistura de comunhão profunda com esse “outro” demandava uma ligação que transcendia até a questão física. Era a ligação de almas idênticas. Era uma inadequação em relação a um profundo despertar de ordem até desconhecida pela jovem. Entretanto, a inadequação de Edgar diz respeito exatamente ao fato de não despertá-la; com ele Cathy tinha que adormecer seu verdadeiro eu que só se reconhecia e se encontrava em contato com Heathcliff, e colocar em prática o ideal de típica esposa inglesa desejado por Edgar. Na sua urgência de sentimentos, e inércia com o marido, ela prefere mais uma vez aniquilar-se do que romper com os ditames sociais.

A aparente decisão de Cathy de buscar a própria morte – nos termos de hoje ela se entrega a uma profunda depressão com conotações suicidas – é um ato vingativo que tem como intuito ferir seu marido que mesmo amando-a e sendo um homem que entrega-se e compromete-se inteiramente com ela, representa a sociedade que a aprisiona; para ferir seu verdadeiro amado, Heathcliff, simplesmente por ser “o homem errado;” para demonstrar sua aversão a sua sociedade que a separou dele; para ferir seu eu que não foi forte o suficiente para impor-se. Sua atitude representa a imaturidade que nas mãos fracas de Cathy, também a levou a destruição. Na realidade ela nunca quis o casamento e os filhos de Edgar, Cathy precisava era do complemento de si mesma que só encontrava em Heathcliff. Com esses dois homens ela conheceu o desenvolvimento e a involução, a força e a fraqueza, a rejeição e a aceitação. Apesar de aparentemente não concordar com as regras sociais, ela não conseguiu rejeitar completamente os termos da “existência social;” sua consciência sempre esteve dividida entre o social e o individual, mesmo inconscientemente. Cathy parece desistir de ambos e perde a crença na totalidade da experiência da vida, na realidade, ela parece mesmo é desistir de si mesma, de querer. Sua tragédia é o conflito entre o indivíduo e a sociedade que por meios das instituições sociais tanto lhe dá forma quanto limita. A reivindicação real do indivíduo Cathy havia crescido interiormente, mas entrara em conflito final com a sociedade, em relação à qual a sua atitude é necessariamente conflitante. A necessidade de ter e estar com Heathcliff é profunda, e, no entanto, fatal. A tragédia de ambos não é só aquilo que acontece a heroína, mas a ação trágica é o que ocorre por meio do erro da própria Cathy.

No final de sua breve existência, Cathy parece se mover para uma posição trágica do eu contra si próprio, embora ela não externar qualquer sentimento de culpa pelas ações que a levaram a ruína junto com Heathcliff e com todos que os cercavam. Da escuridão e do calor, do caos e da desordem vividos apenas com ele, ela havia passado a viver na luz e no frio com Edgar. A sensação de irrecuperabilidade de um passado de completude leva Cathy ao reconhecimento definitivo de que não há alternativa em vida para a solução do conflito que a atormenta, e como indivíduo frustrado, busca a morte que é acelerada pela fragilidade física e emocional imposta pela gravidez, e pela fragilidade mental causada pelo desespero da perda definitiva. Mais uma vez, a forma do seu desejo é a forma da sua derrota. É na morte que Cathy e Heathcliff encontram a possibilidade da restauração freudiana de um estado anterior de coisas e de restauração/reunião da identidade de ambos. A tragédia de ambos não está na morte física, mas na morte em vida. O desejo reprimido de ambos os destrói diante das pressões intoleráveis. Neste romance, a tragicidade do mundo é imanente e não está na morte, mas na própria vida. O que se percebe é que nessa sociedade onde o indivíduo isolado não pode ou não ousa promover transformação, o impulso original por libertação e auto-realização torna-se irremediavelmente trágico. O eu que almeja e deseja destrói o eu que vive; a vontade que é rejeitada torna-se trágica.

Enquanto Cathy não resiste à limitação e à opressão que a sociedade impunha, Heathcliff carrega um forte desejo de sobreviver para destruir os Earnshaws e os Lintons, como já havia conseguido nas obscuras circunstâncias que levaram Hindley a morte meses antes da de Cathy, pois após ter se degradado também devido à morte de sua esposa e perdido Wuthering Heights no jogo, vende-a para Heathcliff, e como não teria para onde ir, submete-se a humilhação de dividir o mesmo teto com seu desafeto. Seu projeto é também destruir os Lintons e a primeira vítima é Isabella que incapaz de suportar o tratamento recebido, abandona-o, ao filho que tiveram e a propriedade. Posteriormente, Heathcliff força seu próprio filho, o fraco Linton Heathcliff, à beira da morte, a casar-se com a filha de Cathy, Catherine, para obter o controle também de

Thrushcross Grange, cujo dono, Edgar, também estava à morte. Daí, em diante, ele passa a controlar tudo o que sempre desejou e odiou, e a oprimir a nora e ao filho de Hindley, Hereton, únicos remanescentes dos Earnshaws e Lintons. Próximo ao fim da vida de Heathcliff, os dois sobreviventes se apaixonam, e com a morte de Heathcliff, a antiga “ordem” é restaurada em ambas as propriedades.

Brontë parece denunciar que a sociedade inglesa e imperialista é responsável pela transformação de Heathcliff em um homem amargo, infeliz, vingativo. Ele representa o terror do inglês sobre o que poderia acontecer se um homem que foi considerado e tratado como inferior à própria raça humana tivesse o poder de ação, porque o resultado seria a vingança e a destruição insensata dos antigos opressores. Durante muito tempo de sua vida, Heathcliff só conheceu aspiração e derrota de várias naturezas, tensão entre seus próprios impulsos e a resistência absoluta do mundo que o cercava. Apenas em Cathy ele encontrou identificação, compreensão, união, companheirismo, um lar, amor, mas a sociedade foi inimiga do seu ideal, condenando-o à impossibilidade de encontrar um ambiente acolhedor, à errância, e à dissolução do eu com a perda de Cathy; sua única culpa é ser ele mesmo.

O relacionamento de Cathy e Heathcliff tornara-se destrutivo por diversos fatores: origens culturais diferentes que colidem e causam dano um ao outro; até as experiências de contato físico e emocional desde a infância se tornam destrutivos, porque simbolizam a possibilidade de fragmentação, contaminação, e ameaçam o isolamento da sociedade inglesa como forma de auto-preservação. Não é gratuito que o filho de Heathcliff – fruto de contaminação e conseqüente hibridismo – é frágil e morre antes de tornar-se adulto.

A vida sem Cathy não é mais propriamente vida para Heathcliff, ele parece recusar o presente em função da lembrança e da nostalgia, e passa a existir mais solitariamente, em uma constante oscilação entre o mundo e o eu, o presente e o passado. É a auto-alienação do indivíduo isolado e a alienação do próprio passado. Ele está preso em sua impotente existência; completamente indefenso; desde cedo havia sido surpreendido pelo destino. Ele sofre e é destruído por aquilo que é e por aquilo que deseja. Heathcliff é sempre representado como deslocado, como um erro na ordem vigente, é como se aquele mundo fosse melhor sem sua presença.

Esses dois personagens são seres que embora vivam em sociedade, estão isolados em comunhão real apenas um com o outro. Suas vidas é desejar e lutar com energias primárias de amor e morte. O sentido da tragédia deles ocorre pelo reconhecimento da natureza da vida, e pelo significativo ato de resignação, de renúncia não só à vida, mas ao desejo de viver nessa oposição entre a sua humanidade e a sua sociedade. A tragédia deles ocorre em um período histórico de importantes transformações culturais, onde a Metrópole não poderia dar qualquer espaço em seu território para o homem da Colônia.

Para Cathy, apesar de amar Heathcliff, nenhum caminho – ele ou Edgar - era na realidade o melhor; era apenas imperativo “escolher” um deles. Mas, a possibilidade de “escolha” para ela, como mulher, só ocorreu porque a ordem do patriarcado não foi totalmente obedecida pelo fato de Hindley ter se degradado ao ponto de não assumir as responsabilidades comuns a um irmão. A “solução” de Cathy estava em Edgar, mas foi, ironicamente, exatamente a sua “salvação” que se tornou seu aniquilamento; para fugir da ruína social e moral com Heathcliff, ela sucumbe no rumo que tomou exatamente para fugir da ruína. É a dialética da salvação e aniquilamento: na tentativa de salvar-se ela encontra a própria destruição, pois a ação voltou-se contra seu agente para sua desgraça. Para escapar do caos social e moral, ela usa a inseqüência, mas isso só a leva à perdição. Cathy é uma heroína trágica porque não é capaz de abrir mão nem do amor de Heathcliff, nem da fidelidade a Edgar; mesmo essa capacidade estando nela,

não está em seu poder. No seu coração, fidelidade a Edgar e a necessidade por Heathcliff se entrelaçam, nessa teia de relacionamentos que a realidade não é mais capaz de satisfazer. Apenas na transgressão moral ela poderia possuir esse amor, mas isso também a destruiria, portanto não é sequer cogitado.

Conforme disse Goethe (apud SZONDI, 2004, p. 48) “todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável,” e em *O morro dos ventos uivantes* essa oposição está presente nos níveis racial, lingüístico, ou seja, de modo mais amplo, no nível social. Essa oposição irreconciliável divide o que é uno, portanto, a tragédia de Cathy e Heathcliff foi o ato “voluntarioso” de se separar. Ironicamente, a sociedade vence, pois Heathcliff utiliza de suas próprias convenções como arma para vingar-se, e então ela – a sociedade e seus valores - triunfa no final.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. A poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A poética clássica:** Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes.** Porto Alegre: Abril Cultural, 1971.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** Rio de Janeiro: Ed. 34 & Duas Cidades, 2000.
- LUNA, Sandra. Nunca fomos tão antigos: a ação trágica como resistência ao descentramento pós-moderno. In: **Sínteses:** revista dos Cursos de Pós-Graduação. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- _____. **Arqueologia da ação trágica:** o legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.
- SZONDI, Peter. **Teoria e drama moderno:** 1880-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Ensaio sobre o trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.